

Poetas da Música Visual: Oskar Fischinger

RESUMO

Nas primeiras décadas da história do cinema, a então nova forma de arte gozava de ampla liberdade criativa, e foi explorada por artistas das mais diversas estéticas, como surrealistas, cubistas, dadaístas e futuristas. Termos como “sinfonia poli-expressiva”, “palavras livres”, “dinamismo plástico” e “teatro sintético” eram utilizadas por teóricos e artistas que buscavam na nova tecnologia uma possibilidade de inovação da pintura, da música, da dança e outras formas de arte. Dentre todos estes artistas, Oskar Fischinger foi um dos mais bem-sucedidos, embora ao longo do tempo seu trabalho tenha sido esquecido por boa parte da crítica e pelo público. Este artigo traça o curso de sua carreira desde sua juventude e sua primeira câmera até sua briga com os estúdios da Disney e sua eventual desistência, quando decide trocar o cinema pelas telas e galerias.

Palavras-chave: *cinema, música, arte abstrata*

ABSTRACT

In the first decades of film history, the then new art form enjoyed vast creative freedom, and was explored by artists from many different aesthetic schools, such as surrealists, cubists, Dadaists and Futurists. Terms such as “poly-expressive symphony”, “free words”, “plastic dynamism” and “synthetic theater” were used by theorists and artists seeking in the new technology a possibility for innovation in painting, music, dance and other art forms. Among all of these artists, Oskar Fischinger remains one of the most successful, though over time his work has been forgotten by much of the critics and the audiences. This article traces the course of his career since his youth and his first camera until his struggle with Walt Disney Studios and his eventual withdrawal, when he decides to abandon film for traditional painting and the gallery world.

Keywords: *cinema, film, music, visual music, abstract art*

Daniel L. Werneck

Bacharel em Cinema de Animação pela Escola de Belas Artes da UFMG, onde também concluiu mestrado e doutorado e atua hoje como professor no Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais. É coordenador do Núcleo de Pesquisas em Narrativas Gráficas.

É impossível falar em música no cinema sem citar os filmes abstratos de Oskar Fischinger. Neles a interpretação visual da música de concerto é realmente impressionante. Também os de Len Lye, nos quais a cor é, pela primeira vez, tratada musicalmente no cinema. Estas duas contribuições são importantíssimas no estudo da música no filme.

CAVALCANTI, 1976

O início do século XX foi palco de uma grande efervescência de vanguardas artísticas, impulsionadas por diversos acontecimentos importantes que mudaram definitivamente a forma e a função da arte ocidental, entre eles o surgimento da fotografia e a ocorrência da Primeira Guerra Mundial. Nesse período, segundo MACDONALD, “um grupo de cineastas questionou o fracasso do cinema comercial em atender às necessidades espirituais da mesma forma como a música quase sempre faz e que a pintura abstrata estava tentando fazer”¹.

O cinema, introduzido ao grande público no final do século XIX, ainda gozava, naquela época, de uma certa liberdade criativa, e era explorado por artistas das mais diversas facções estéticas, como surrealistas, cubistas, dadaístas e futuristas. Este último grupo publicou em 1916 um manifesto que clamava pela criação de um novo cinema, uma “sinfonia poli-expressiva” misturando pintura, escultura, “palavras livres”, “dinamismo plástico” e “teatro sintético”.

Um dos primeiros artistas a lidar com a modalidade de cinema abstrato que mais tarde se convencionou chamar de “música visual” foi o alemão Hans Richter. Pintor, artista gráfico, vanguardista, e cineasta experimental, Richter teve seu primeiro contato com a arte moderna e o cubismo a partir de 1912, através do grupo “Der Blaue Reiter” e da galeria Der Sturm, em Berlin.

Sua primeira exposição aconteceu em 1916, mesmo ano em que Richter viajou até Zurique e se juntou ao movimento Dadaísta. Richter defendia que um artista deveria ser ativo politicamente, opondo-se à guerra e apoiando a revolução. Em 1917, começou a se dedicar à arte abstrata. Em 1918, fez amizade com o cineasta sueco Viking Eggeling, e iniciaram suas primeiras experiências cinematográficas. Em 1919, criou uma obra chamada “Prelúdio”, que era a tradução de um tema musical visualizada em 11 desenhos. Em 1920, colabora com o periódico “De Stijl”. Em 1921, teria produzido seu primeiro filme abstrato, o pioneiro “Rhythme 21”. Em sua visão, cinema e pintura deveriam se misturar:

Imagino o cinema como uma forma de arte moderna particularmente interessante ao sentido da visão. A pintura tem seus próprios problemas que lhes são peculiares e sensações específicas, assim como o cinema. Por outro lado, existem problemas onde essa linha divisória é obliterada, ou onde os dois se afetam um ao outro. Mais especificamente, o cinema pode cumprir certas promessas feitas pelas artes antigas, e com isso a pintura e o cinema se tornam vizinhos próximos e trabalham juntos.

No entanto, esse filme, assim como quase todos de sua geração, não tinham trilha sonora, pelo menos não especificamente. O único senso de ritmo explorado pelo cineasta aparece nos movimentos das imagens. No caso específico desse filme, são retângulos que se movem, aumentando e diminuindo de tamanho, provocando uma ilusão de volume e espacialidade.

Algumas pessoas dizem que o filme é de 1923, mas não conseguimos obter uma fonte confiável. É possível que Richter tenha produzido “Rhythme 21” e “Rhythme 23” em 1923 e as pessoas tenham

confundido os nomes dos títulos com as datas em que foram produzidos. No entanto, na bibliografia a que tivemos acesso, a data é sempre 1921. Richter gostava de dizer que havia inventado o cinema abstrato, mas mesmo que o filme tenha sido feito em 1921, outros esforços já haviam sido produzidos antes disso. Os italianos Bruno Corra e Arnaldo Ginna, por exemplo, eram signatários do Manifesto do Cinema Futurista citado anteriormente, e já haviam feito experimentos com cinema abstrato entre 1911 e 1912, antes mesmo da Primeira Guerra Mundial. Ainda em 1920, o amigo de Richter, o sueco Viking Eggeling, começou a produzir “Symphonie Diagonale”, que só foi concluído em 1924. O filme segue a mesma linha de mostrar imagens abstratas em movimento, como uma pintura animada.

Richter ainda fez alguns estudos interessantes usando animação, mas depois começou a seguir a linha dos vanguardistas russos. A partir de 1927, começa a produzir curtas usando filmagens modificadas, ao invés de animação quadro-a-quadro. Seus filmes ficam cada vez mais objetivos, quase panfletários, protestos políticos diretos contra o governo e a inflação. A partir de 1939, sua produção fica esparsa, aleatória, e ele só lança 3 filmes nas décadas seguintes. Seu amigo Viking Eggeling faleceu logo após o lançamento de “Symphonie Diagonale”. Walter Ruttmann também adotou a linha da filmagem direta, abandonando a animação e se dedicando cada vez mais aos documentários, como o famoso “Berlin: Sinfonia de uma Cidade”.

Dentre todos esses diretores, o único que continuou produzindo filmes abstratos de música visual foi um jovem artista alemão que viu a primeira exibição de “Lichtspiel Opus”. Seu nome era Oskar Fischinger.

Oskar Fischinger, engenheiro e violinista

Wilhelm Oskar Fischinger nasceu em 1900, na pequena cidade de Gelnhausen, em uma próspera família de comerciantes. Ainda na infância, entrou em contato com a arte nas aulas do colégio, e também com os diversos pintores que passavam por Gelnhausen a procura de paisagens para pintar. O pequeno Oskar ganhava alguns trocados guiando esses pintores da estação de trem até as famosas montanhas e florestas que cercam a cidade. Não raro, os artistas estimulavam o jovem rapaz a também experimentar as técnicas de esboços e pinturas.

Mas a primeira grande paixão artística de Fischinger foi pela música. Depois de estudar violino por algum tempo, em abril de 1914 ele se formou no colégio, e conseguiu trabalho em uma fábrica de órgãos, onde aprendeu sobre a teoria científica do funcionamento da música. Infelizmente, alguns meses depois, os donos da fábrica foram convocados para lutar na Primeira Guerra Mundial, e a fábrica foi fechada. Desempregado, Fischinger passou a se dedicar a outra paixão: o design gráfico. Em março de 1915, foi trabalhar no escritório de Eduard Göpfer, o arquiteto de Gelnhausen. Inicialmente, o trabalho de Fischinger consistia de utilizar suas habilidades como desenhista e pintor, adquiridas nas aulas de arte do colégio e nas tardes que passou como assistente de pintores, para criar visualizações dos projetos de Göpfer. Eventualmente ele refinou suas técnicas artísticas para um estilo mais preciso e técnico, e passou a também ajudar no trabalho de projetista, desenhando plantas de obras.

Oskar também foi convocado pelo exército, mas foi dispensado por ser muito franzino e estar desnutrido. Sua família havia trocado o armazém con-

trolado por seu pai por um restaurante de luxo em uma área nobre da cidade, mas os negócios iam de mal a pior por causa da guerra. Em fevereiro de 1916, os Fischinger se mudaram para um bairro de classe operária, e Oskar passou a estudar em uma escola profissionalizante. Na mesma época, começou a trabalhar na fábrica de máquinas Pokorny und Wittekind, desenhando, projetando e criando ferramentas e peças. Em 1922 ele se formou engenheiro e continuou trabalhando na fábrica. Esse treinamento como designer e fabricante de peças e máquinas se provou essencial na carreira artística de Fischinger, como veremos adiante, por permitir a ele criar seus próprios equipamentos cinematográficos, barateando seus custos de produção e permitindo que ele criasse novos aparelhos inventados por ele mesmo.

Enquanto estudava engenharia e trabalhava na fábrica, Fischinger continuou alimentando sua paixão por arte e cultura. Ele era membro de um grupo de literatura em Frankfurt, onde conheceu o lendário crítico de teatro Bernhard Diebold. Fischinger acompanhava os textos de Diebold em dois jornais, e havia sido muito influenciado por um artigo escrito por ele em 1916 chamado “Expressionismo e Cinema”, onde Diebold conclamava aos novos artistas que criassem um novo cinema, misturando artes plásticas, dança e teatro, no espírito da “arte total” que Wanger tanto sonhava e pregava. Esse artigo teve uma profunda influência no pensamento artístico de Fischinger, e sua relação pessoal com Diebold apenas reforçou nele a idéia de que aquele seria seu destino artístico.

Obviamente, Fischinger não havia sido o único a ler o artigo, e outros artistas começaram a trabalhar no “filme total” antes dele. Em abril de 1921, Diebold levou Fischinger para assistir à estréia do filme “Lichtspiel Opus 1” de Walter Ruttmann, tido

como o primeiro filme abstrato exibido publicamente. Ruttmann era um pouco mais velho do que Fischinger, e havia se formado em artes plásticas antes de ir para a Guerra. Dispensado após sofrer um ataque com gases tóxicos, passou a se dedicar mais à pintura abstrata, e encontrou no cinema uma nova maneira de apresentar suas pinturas. Além das imagens abstratas em movimento, o filme também tinha uma trilha sonora musical, composta por um amigo do cineasta, e executada ao vivo por um quinteto de cordas que tinha o próprio Ruttmann como violoncelista.

O filme impressionou Fischinger sobremaneira, e foi uma experiência revolucionária para sua vida e sua carreira, cimentando a impressão de que a pintura em movimento, aliada à música, podia ser a solução tanto para o desafio da “arte total” proposto por Wagner, quanto para o questionamento em busca de um cinema expressionista e abstrato, proposto por Diebold em seu artigo de jornal.

O grupo de estudos literários do qual Fischinger e Diebold faziam parte estava analisando as obras de Shakespeare quando Fischinger teve uma idéia. Como parte de sua análise de uma das obras analisadas pelo grupo, ele criou um diagrama abstrato para visualizar a história do bardo inglês de maneira científica e abstrata. Diebold sugeriu a Fischinger que filmasse o diagrama em forma de animação abstrata, e o cineasta iniciou em casa suas primeiras experiências para realizar esse feito.

Para não repetir as técnicas já usadas tão bem por Ruttmann, Fischinger usou sua imaginação de engenheiro e sua criatividade artística para criar novas técnicas de representação visual abstrata que pudessem ser fotografadas quadro-a-quadro. Depois de manchar a banheira da casa de sua família com tintas e óleos, ele começou a trabalhar com massa de modelar e cera coloridas, e foi daí que veio seu primeiro triunfo técnico artístico. O cineasta criou uma máquina que aliava uma câmera de cinema e uma guilhotina, onde colocava blocos de cera colorida. A máquina cortava uma fatia bem fina do bloco de cera, fotografava a seção do bloco em um frame de filme, e assim sucessivamente, até que todo o bloco fosse fatiado e fotografado quadro-a-quadro. O resultado era bastante peculiar e interessante, e não se parecia com nada que houvesse sido feito na época até então.

Aproveitando a conexão feita por Diebold, Fischinger entrou em contato com Ruttmann em Munique oferecendo uma cópia da máquina. Ruttmann convidou Fischinger a ir visitá-lo em seu estúdio para que pudessem conversar melhor. Após algumas conversas, Ruttmann deu sugestões a Fischinger para aprimorar ainda mais a máquina, e decidiu adquirir a nova versão do aparelho.



Oskar Fischinger posa em seu estúdio com algumas pinturas a óleo feitas em placas de vidro, pronta para serem animadas.

Traduzindo o impossível em visível

Em Agosto de 1922, Fischinger recebeu seu diploma de engenharia, e abandonou seu emprego na fábrica de máquinas para perseguir sua verdadeira vocação. Deixou a casa dos pais e foi morar em Munique, onde abriu seu primeiro estúdio. Estava agora resolvido a se dedicar inteiramente à produção de cinema de animação. Seu primeiro trabalho, criando uma máquina de animação em cera para Ruttmann, começou em Novembro de 1922. Em Fevereiro de 1923, Ruttmann foi até Berlin, onde iria trabalhar no filme “Die Geshichte des Prinzen Achmed”, de Lotte Reiniger. Depois de três meses de trabalho duro, Fischinger conseguiu enviar para Berlin uma versão funcional da nova máquina. Ruttmann chegou a usá-la em alguns efeitos especiais para o filme, mas eventualmente desistiu de trabalhar com a cera. Fischinger insistiu que, usando a mistura correta de pigmentos e cera, o bloco era resistente o suficiente para resistir ao calor dos refletores, mas Ruttmann disse que não era possível, e pediu a Fischinger que levasse a máquina de volta.

Apesar disso, Fischinger produziu diversos experimentos com a máquina nessa época, que foram preservados apesar de nunca terem sido transformados por ele em um filme completo. Esses esboços e trechos de teste foram usados por ele como efeitos visuais em outros filmes e nas apresentações ao vivo que faria posteriormente.

Depois da fabricação da máquina de animação em cera, o próximo trabalho comercial do estúdio de Fischinger foi a produção de 6 filmes de animação produzidos entre 1924 e 1926, encomendados pelo cartunista e produtor Louis Seel para exibição no circuito comercial de cinema. Eram filmes curtos, para público adulto, com sátiras e

comédias baseadas nas tiras de histórias em quadrinhos publicadas por Seel. O trabalho era tanto que, em 1924, Karl Fischinger, irmão de Oskar, se mudou para Munique e começou a trabalhar com o irmão. Nessa época, a equipe do estúdio cresceu para acomodar mais 12 assistentes, que trabalhavam usando equipamentos construídos pelo próprio Fischinger, como por exemplo, um sistema de rotoscopia baseado em um mecanismo de máquina de costura. No entanto, em 1926, Seel e Fischinger interromperam sua parceria, devido à crise econômica cada vez mais brutal que assolava a Alemanha.

Apesar disso, Fischinger ainda produziu nessa época alguns estudos intitulados “Orgelstabe” e “Stromlinien”, que também não foram finalizados nem lançados em público. “Spirals”, de 1926, não foi finalizado como um filme acabado, mas foi utilizado em uma série de experiências e performances ao vivo que Fischinger começou a realizar em teatros e galerias da Alemanha a partir de 1926.

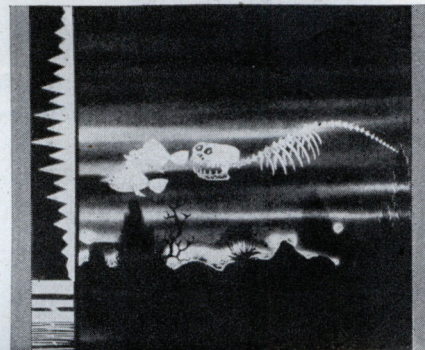
Nessa época, Fischinger foi procurado pelo compositor musical húngaro Alexander László, que já havia experimentado fazer projeções de imagens coloridas sobre o palco em suas apresentações, mas os movimentos deixavam a desejar e não tinham a mesma fluidez da música. Ele encomendou a Fischinger um filme de 20 minutos para complementar essa projeção, e fez uma turnê pela Alemanha com uma série de concertos chamada “Farblichtmusik”². O filme fez bastante sucesso, a ponto dos críticos musicais questionarem a música de László, dizendo que ela não era tão moderna e dinâmica quanto eles. Assim, ele decidiu encerrar a parceria com Fischinger. No entanto, o animador gostou da nova possibilidade estética propiciada pela música ao vivo acrescentada de projeções, e criou novos espetáculos que usavam

Odd Designs on Film Turn to Music

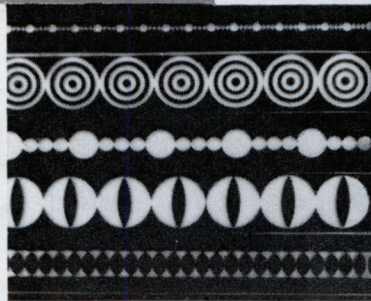
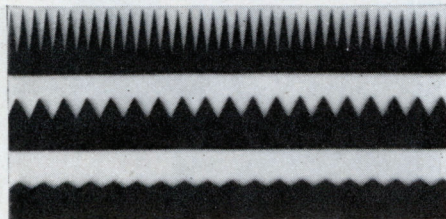


SYNTHETIC music is being produced in a German film studio by reversing a familiar process. When artists sing and orchestras play before the talkie microphone, their music is recorded, in one standard method, as a wavy black line upon the sound track of the film. What would happen if an artist were to draw arbitrary shapes, imprint them on sound film, and run it through a reproducer? A German technician, Oscar Fischinger, recently tried the experiment with startling results. A series of concentric circles, drawn in a strip and photographed upon sound film, imitated an electric bell. Eye-like spots reproduced a bassoon, and a pattern of dots sounded like a xylophone. Varying the size and shape of the singing ornaments produced tones that varied correspondingly in loudness, pitch and timbre, and they could be recorded consecutively to form a synthetic tune. Even the human voice could be mimicked. Fascinating possibilities await perfection of the method, which American experts compare at present to "the first crude stages of television." Will the composer of other days, seated at his piano and jotting notes upon a staff, give way to the draftsman at his table? Equipped with drafting tools and photographic apparatus, a composer could record his masterpieces eliminating the possibility of misinterpretation by an inexpert performer.

The odd geometrical designs, seen at the left drawn on long strips, are being photographed upon sound movie film. When the film is run through a reproducer, the lines will make music, differing according to the shape of the pattern. At right, an animated cartoon bearing hand made music



The same note, in the designs below, is drawn, top to bottom, to sound loud, soft, medium



Xylophone
Electric Bell
Two Bells
Bassoon
Flute

When these curious ornaments at left were photographed upon the sound film and run through a reproducer, they resulted in music as though from the instruments indicated

Matéria da revista Modern Mechanix (março 1933) mostra Fischinger utilizando seu processo de produção de sons sintéticos utilizando a faixa de som óptico do filme de 35mm.

um total de cinco projetores cinematográficos e vários outros projetores de slides: “Fieber”, “Vakuum”, “Macht” e “R-1, ein Formspiel”. Os espetáculos não tinham uma trilha musical definida, e Fischinger usava músicas variadas, dependendo da ocasião. Segundo registros da época, ele teria dito que o compositor austro-húngaro Erich Korngold estaria compondo a trilha musical para a série “Fieber”. Segundo outro registro, a apresentação de “Vakuum” foi acompanhada por um grupo de percussão.

De todos esses trabalhos, o único que foi preservado foi um rolo de filme chamado “R-1”, que parece ter uma peça completa, embora sem som. Os filmes misturam diversas técnicas diferentes, tanto de animação quanto de colorização, e segundo as anotações deixadas por Fischinger, contavam uma história complexa envolvendo um panteão de elementos naturais vivos, como o sol, o vento e a água.

Até 1927, Fischinger ainda produziu alguns filmes curtos, experimentando diversas técnicas, principalmente a animação de recortes de silhuetas, que havia visto no filme de Reiniger. Naquele ano, ele produziu seu último filme no estúdio de Munique, “Seelische Konstruktionen”, mas teve que interromper seus trabalhos devido às pressões financeiras do momento.

Viagem de foguete rumo às estrelas

Com a crise econômica na Alemanha, o fluxo de caixa do estúdio diminuiu consideravelmente, obrigando Fischinger a pedir empréstimos a todos os membros de sua família, e até mesmo da proprietária do pequeno apartamento onde morava. Em Junho de 1927, pressionado pela situação, abandonou o estúdio e seus credores em Munique e foi tentar se re-estabelecer em Berlim. Para evitar ser perseguido por seus credores, e buscando mesmo desaparecer por algum tempo, Fischinger economizou o dinheiro da passagem e foi a pé de Munique até Berlin, uma viagem de 585 km que durou quase quatro semanas. Ele levou apenas uma mochila com algumas roupas, rolos de filme com seus principais trabalhos, e uma pequena câmera de 16mm nas mãos. Ao longo de toda a viagem ele registrou diversos elementos que encontrou durante a viagem, filmando trechos muito curtos de paisagens, animais e pessoas. O resultado ficou registrado apenas como “Munchen-Berlin Wanderung” e também nunca foi exibido publicamente por Fischinger.

Chegando em Berlin e usando 1000 marcos que havia pegado emprestado de um tio, Fischinger se estabeleceu em um edifício com 6 cômodos,

onde passou a viver e trabalhar. O lugar ficava na Friedrichstrasse, espécie de Hollywood alemã da época, onde ficavam os escritórios dos principais produtores de cinema do país e outros técnicos da área. Logo Fischinger estava fazendo filmes comerciais, propagandas, documentários curtos e efeitos especiais e visuais. Fischinger conseguiu muito trabalho, mas o pagamento ainda era pouco para pagar suas dívidas e permitir que seu estúdio crescesse.

Finalmente, em Julho de 1928, ele conseguiu um importante trabalho no lendário estúdio de cinema UFA, na equipe de efeitos especiais do filme "Frau im Mond", de Fritz Lang, um clássico da ficção-científica que apresentou ao público pela primeira vez elementos como o foguete espacial dividido em estágios e a contagem regressiva antes da decolagem. Fischinger trabalhou nesse projeto durante um ano, até que um dia sofreu um acidente no set de filmagem e quebrou um tornozelo.

Impossibilitado de sair da cama do hospital por algum tempo, Fischinger voltou a desenhar para passar o tempo, criando uma série de estudos abstratos com carvão preto sobre papel branco. O fato do carvão poder ser borrado e apagado do papel deu a ele a sensação de que aquilo também poderia ser animado. Essa série de estudos iria se tornar uma série que foi um dos trabalhos mais importantes de toda sua carreira: entre 1929 e 1932 ele realizou 12 estudos abstratos, filmados em preto-e-branco, e com música sincronizada, uma tecnologia relativamente recente.

Nesses estudos, Fischinger finalmente deixou de se preocupar exclusivamente com as imagens e passou a dar ao som de seus filmes uma atenção especial que compartilhava os mesmos sentimen-

tos que ele já demonstrava em relação às cores, formas e movimentos. Nessa série, Fischinger começa a explorar não apenas o som gravado, mas também o som sintetizado, desenhado ou pintado em preto-e-branco e fotografado na faixa sonora do filme, ao invés de gravado com microfones e gravadores convencionais. Ele dedica a esse "som visual" o mesmo grau de atenção e deferência que dedicava às imagens, criando conceitos e raciocínios semelhantes aos delas. A partir desse trabalho, os filmes de Fischinger passam a se parecer cada vez menos com as pinturas abstratas de Kandinsky e Paul Klee e ganham uma nova dimensão artística, onde o som e as imagens criam realmente um "cinema total" onde dialogam no mesmo nível hierárquico.

Os primeiros filmes dessa série de estudos logo ganharam reconhecimento internacional, sendo exibidos em cinemas comerciais da Alemanha e até de outros países, como Uruguai e Japão. O sucesso também veio do meio acadêmico, onde Fischinger finalmente encontrou um grupo grande de pessoas realmente interessadas em seu trabalho. O professor de psicologia Georg Anshütz organizou, em 1927, o primeiro "Congresso de Estudos de Som-Cor"³. A segunda edição do Congresso ocorreu em Hamburgo, em 1930, e em meio às palestras os filmes de Fischinger foram exibidos diversas vezes, e muito aclamados pelos participantes do evento.

O uso do som nesses estudos teve um percurso tortuoso e interessante, onde intrigas legais e políticas forçaram Fischinger a adotar uma de suas técnicas mais notórias e importantes. Inicialmente, os filmes eram sonorizados em sincronia com discos da companhia musical Electrola. Os estudos numerados de 2 a 5 foram animados em sincronia com certas músicas dessa empresa, em troca de

Die Kinstlerfunk
Stallbrecher, 34, 35
Aufnahmewesen
 Von Dr. Hans B. p. m.

Die Verfertigung von Zeichenfilmen zum Zwecke der kinematographischen Darstellung abstrakter Bewegungsvorgänge kommt in letzter Zeit mehr und mehr in Übung, ein sogenannter „absoluter Film“ Walter Ruttmans wurde sogar auf dem letzten Kammerschnitt in Baden-Baden mit einer eigenen Badeliekomposition.

Es wird ein länglicher Block aus einer besonderen Komposition von entfarbtem Wachs hergestellt, der etwa an Gestalt des bekannten künstlichen Bissblocken gleicht, die zu Konservierungswecken erzeugt und vertrieben werden, nur ist der Querschnitt nicht quadratisch, sondern 18 mal 24 cm dimensioniert, also im Verhältnis des normalen Filmbildes zehnfach vergrößert. Vor der Stirnwand des Blocks kreist die Scheibe einer Schneidvorrichtung (ähnlich einer Schinkenschneidemaschine der Delikatessenhändler), in der ein bestimmter Ausschnitt festbleibt (siehe Abb. 1). So oft der Ausschnitt an dem Block vorbeigleitet, wird gleichzeitig die dahinter montierte Aufnahmekamera für ein Bildchen belichtet, dann schneidet die Scheibe eine dünne Scheibe Wachs vom Block ab, und dieser rückt während der bedeckten Phase um so viel vor, als die Dicke der abgeschnittenen Scheibe beträgt, und zwar von 1 mm bis zu 0,01 mm.

Ist nun in dem Körper des Wachsblocks ein schwarzer Kern von z. B. zylindrischem Querschnitt eingegossen, und zwar ganz zentriert, so bleibt das Bild des Querschnittes bei jeder Teilaufnahme genau identisch. Ist der Kern schief im Block gelagert, so wird die

tion vor dem Forum der internationalen Kritik vorgeführt, daher scheint es erklärlich, daß ein junger Berliner Filmtchniker auf Mittel und Wege gesonnen hat, um die Herstellung solcher Filme zu verbilligen und zu vereinfachen.

Seine nimmere zu einem betriebsfähigen Verfahren gezeichneten Versuche sind so interessant, daß sie — unbeschadet der Einstellung des Einzelnen zu den damit erzeugten Produkten — verdienen, hier kurz referiert zu werden.

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 3

Abb. 4

Abb. 5

Schnittfläche zur Ellipse und bewegt sich im Filmbild entsprechend der Schräglage des Kernes; ist dieser nicht zylindrisch, sondern kegelförmig (s. Abb. 2), so vergrößert oder verkleinert sich das Bild allmählich. Aus dieser Andeutung erheilt ohne weiteres der Grundgedanke und die unzählbaren Möglichkeiten der Kombination und Variation. Man kann Wolken und Wellen erzeugen, alle beliebigen Liebergänge in der Stärke und in der Dichte, wobei ohne jede Mühe eine absolute Kontinuität der Bewegung gewahrt ist. Einige Beispiele zeigen die Abbildungen 3—5.

Die Aufnahme kann in normalen Wiederholungszeiten, also mit 16 bis 20 Bildern pro Sekunde erfolgen, also weit rascher als bei den sonstigen Trickaufnahmen, bei denen jedesmal zwischen zwei Einzelbildaufnahmen die Bildelemente mit der Hand umgelegt werden müssen, ohne daß man den Verlauf der Bewegung mit absoluter Exaktheit vorherbestimmen kann. Die einzige etwas

Die Kinotechnik, 9. Jahrg. Nr. 21

Property of Fischinger Archive
 All Rights Reserved

ELFRIEDE FISCHINGER
 8925 WONDERLAND PARK AVE., OL. 6-31109
 LOS ANGELES, CALIFORNIA 90046

Registro de patente da máquina de cortar blocos de cera, criada por Fischinger

um cartaz nos créditos finais que indicava ao público o nome da música, do artista, e o número do catálogo da empresa através do qual poderiam encomendar o disco. Assim, até certo ponto, podemos dizer que Oskar Fischinger inventou o que 50 anos depois seria “inventado” novamente pela MTV.

Depois disso, quando Fischinger passou a ter acesso a filmes com som óptico embutido na própria película, a Electrola alegou que os direitos autorais das músicas haviam sido cedidos a Fischinger apenas para a execução diretamente nos discos, e que os mesmos não poderiam ser copiados para outro formato, revelando que a indústria musical já era cega muito antes do surgimento da fita cassete e do MP3. Atento ao que pretendia a companhia, Fischinger desistiu de pagar para usar as músicas e dissolveu a sociedade, ficando com vários filmes sem som.

Um deles, o estudo de número 6, foi oferecido a Fischinger para que seu amigo e professor de música Paul Hindemith criasse uma trilha, ou que o oferecesse para que um de seus alunos fizesse o mesmo. Hindemith usou o filme como exercício em sala de aula, e gravou diversas trilhas diferentes compostas e executadas pelos alunos e por ele mesmo, mas infelizmente essas gravações se perderam quando a Hochschule für Musik foi destruída por bombardeios na Segunda Guerra Mundial.

A série de estudos em carvão continuou fazendo bastante sucesso, sendo que dois deles foram inclusive lançados em Hollywood juntamente a um filme de longa metragem. A demanda por novos filmes semelhantes aumentou tanto que Fischinger deixou de ser um solitário artista com problemas financeiros para se tornar o dono de um estúdio com mais cinco funcionários, entre eles novamente seu irmão Hans. Nessa época Fischinger também começou a se relacionar com sua prima Elfriede, filha do tio que havia emprestado o dinheiro com o qual Fischinger havia aberto o estúdio de Berlin. Esse período de prosperidade permitiu a Fischinger desenvolver novos projetos e técnicas, e começar a experimentar novas tecnologias além do som sincronizado. Os próximos filmes da série teriam como base músicas como a Aida de Verdi, e a peça “O Aprendiz de Feiticeiro”, de Paul Dukas, que mais tarde faria parte do “Fantasia” da Disney.

Adquirir os direitos autorais de todas essas peças musicais custava muito dinheiro, mas o sucesso de público e crítica alcançado pelos filmes nos mais diversos países permitiu que, pelo menos por algum tempo, o estúdio dos irmãos Fischinger conseguisse manter a produção a um ritmo razoável. Os filmes tinham em média 3 ou 4 minutos, e eram todos animados a 24 quadros por segundo. Mesmo assim, cinemas artísticos como o Uitskijk de Amsterdã anunciavam ao público que exibiriam um novo Studie de Fischinger a cada mês.

Infelizmente para Fischinger e para todo o mundo civilizado, em 1933 o Partido Nacional Socialista assumiu o poder na Alemanha, dando início a um reinado de terror que só terminou com a invasão de Berlin pelos soviéticos 12 anos depois. Assim que Adolf Hitler assumiu a chancelaria do Estado alemão, as novas políticas de seu partido interromperam a vida na Alemanha imediatamente. A Friedrichstrasse parou de funcionar por algum tempo, e Fischinger logo sentiu que, se a economia do país já não estava muito favorável a seus negócios antes, o novo regime fascista deixaria tudo ainda mais difícil. Aos poucos seus funcionários foram sendo demitidos, e ele logo se viu sem perspectivas de retomar o ritmo de produção de outrora.

Em meio ao caos provocado pelo novo governo no país, Fischinger conseguiu um trabalho importante. As condições seguras e controladas da produção de animação em estúdio, aliados ao seu conhecimento técnico de engenharia mecânica, fizeram dele um excelente aliado para pesquisas de vanguarda tecnológica. Dois imigrantes húngaros, os irmãos Imre e Bela Gáspar, procuraram Fischinger em 1933 para ajudá-los a aprimorar seu sistema de cinema colorido de 3 tiras. Fischinger construiu o aparelho que fazia a separação de cores e transferia a imagem para cada filme independentemente. No entanto, esse processo ainda levava 30 segundos para cada cor, tornando-o inútil para filmagens ao vivo. Como o cinema de animação é filmado quadro a quadro, os filmes de Fischinger se tornaram a forma perfeita de testar o novo sistema, batizado de Gasparcolor.

Outros animadores, como Len Lye, também foram convidados a experimentar o novo sistema. Usando o GasparColor, Fischinger começou a produzir novos experimentos, e também reaproveitou alguns trechos de filmes anteriores, que haviam sido coloridos artesanalmente, e agora com o GasparColor podiam ser copiados várias vezes e distribuídos em salas de cinema.

Com as novas regras de censura e repressão impostas pelo governo nazista, fazer filmes artísticos, particularmente abstratos, deixou de ser uma atividade lucrativa e viável para Fischinger. O cinema comercial e publicitário se tornou sua principal fonte de renda, pois permitia um certo grau de experimentalismo, mas tinha menos interferência da censura por se tratarem apenas de filmes curtos sobre produtos de consumo. Capitalizando sobre as Olimpíadas de Berlin, a fábrica de cigarros Muratti encomendou a Fischinger um filme publicitário mostrando os cigarros em um complexo desfile olímpico, uma mistura de cerimônia de abertura dos jogos com um musical de Busby Berkeley. Tecnicamente, o filme era extremamente complexo, pois além de ser filmado em GasparColor, o filme precisava de muitas técnicas de stop motion extremamente sofisticadas para a época. Tudo isso foi realizado por uma pequena equipe composta de Fischinger, sua prima Elfriede e sua amiga Trudl. O sucesso do filme foi tão grande, que o estúdio de Fischinger recebeu mais 10 encomendas, permitindo que a empresa voltasse à velha forma, contratando uma nova equipe.

Mesmo pressentindo um futuro sombrio para a arte e os direitos humanos na Alemanha, Fischinger conseguiu manter sua mente artística focada no que realmente lhe interessava. Quando não estava trabalhando nos inúmeros filmes comerciais que havia conseguido trazer para o estúdio, trabalhou em seus projetos pessoais, e realizou aquela que poderia ser considerada sua obra prima. “Komposition in Blau”, concluído em 1935, foi produzido secretamente por Fischinger, que temia que seus funcionários do estúdio pudessem roubar suas técnicas inovadoras. Temendo problemas com a censura, ele conseguiu lotar um cinema em Berlin para o lançamento do fil-

me, mas ficou escondido na cabine de projeção caso as autoridades decidissem prender o autor daquele filme “degenerado”. Para surpresa do animador, o clamor popular calou todos os seus medos, pelo menos por algum tempo. Fischinger havia conseguido seu maior sucesso artístico, aquele que salvou sua vida e de sua prima Elfriede.

O sucesso de público do filme, e do comercial de cigarros, atraiu a atenção de pelo menos um estúdio de Hollywood. O escritório alemão da Paramount enviou para a matriz da empresa uma cópia de “Komposition in Blau” e outra do comercial da Muratti. O cineasta Ernst Lubitsch, diretor do estúdio naquela época, e refugiado da Alemanha, convenceu a Paramount a fazer uma sessão de teste dos filmes em um pequeno cinema da cidade. O público gostou tanto que exigiu que os filmes fossem exibidos novamente, o que convenceu Lubitsch a trazer Fischinger para trabalhar nos Estados Unidos.

Nessa época, os nazistas já haviam iniciado os pogroms que prenderam milhares de católicos e socialistas, e já haviam proibido a cidadania dos judeus, tornando todos eles prisioneiros do Estado. Fischinger estava deprimido e temeroso quando recebeu o convite da Paramount, e não pensou duas vezes antes de aceitar o convite que pode ter destruído sua carreira de cineasta revolucionário, mas salvou sua vida e de parte de sua família.

A fábrica de sonhos enlatados

Depois de se estabelecer com Elfriede em Hollywood, Fischinger recebeu da Paramount um escritório, uma intérprete e uma secretária, e ficou algum tempo receber nenhuma demanda específica, apenas planejando experiências para seus próximos filmes. Os recursos técnicos do estúdio só podiam ser utilizados depois de autorizados, e o novato que mal falava inglês ainda não tinha poder político suficiente para exigir isso. Eventualmente, surgiu uma oportunidade de fazer uma seqüência de animação para o filme “Big Broadcast of 1937”, segundo filme da série que trazia astros do rádio para a grande tela. Fischinger deveria criar uma animação sincronizada com a música de abertura, fazendo uma transição espetacular entre os créditos iniciais e a primeira cena do filme.

Seus métodos de trabalho artesanais não se adequaram ao estilo hollywoodiano de fazer cinema, estourando prazos e orçamentos. Para piorar, o artista exigia que seu segmento fosse filmado em cores, mas o estúdio foi claro em dizer que o filme seria produzido e distribuído somente em preto-e-branco. Eventualmente o prazo acabou e o filme foi lançado sem nenhum frame animado. O fracasso dessa primeira experiência determinou o fim do contrato de 7 anos apenas 6 meses depois de seu início.

É importante ressaltar que, nesse mesmo filme, havia ainda a semente de um projeto muito importante no futuro da história que estamos contando: em um segmento de “Big Broadcast of 1937”, o famoso maestro Leopold Stokowski aparece conduzindo uma orquestra com imagens bastante similares às que seriam produzidas, alguns anos depois, para o filme “Fantasia” da Disney. É sabido que Fischinger e Stokowski se conheciam e conversavam na Paramount, e pelo menos uma carta da época revela Fischinger sugerindo a Stokowski idéias bastante semelhantes às que aparecem em ambos os filmes.

Desempregado, Fischinger precisava sustentar sua família, que crescia à medida em que Elfriede tinha os quatro filhos do casal. Para piorar a situação, todos em Hollywood acreditavam, e acreditam até hoje, que a aparência de sucesso era essencial para atrair novos negócios, e por isso Fischinger precisava manter um apartamento caro em uma região nobre, mesmo não tendo dinheiro para pagar uma empregada ou sequer para comer. Felizmente para a família, a comunidade de artistas refugiados da

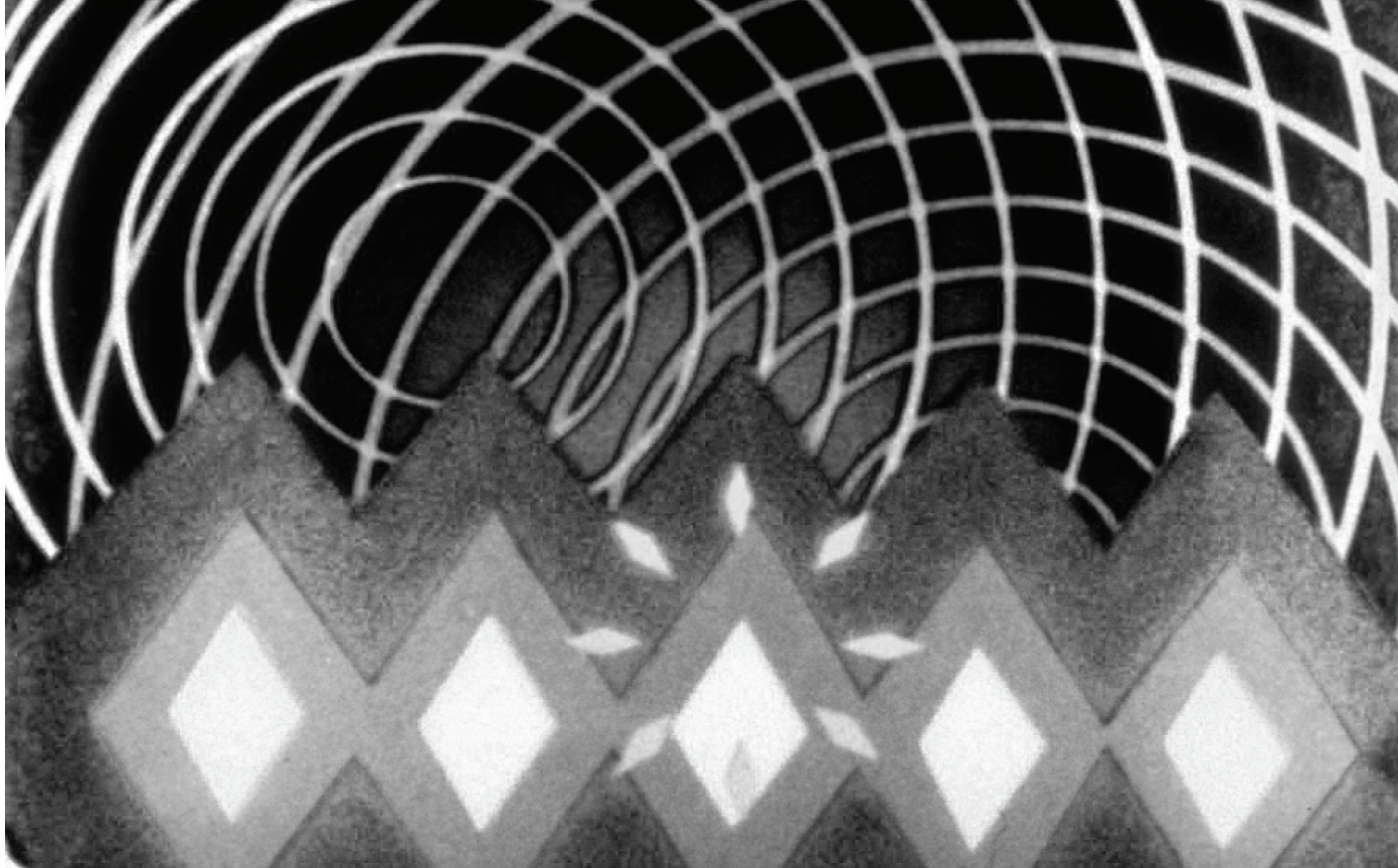
Alemanha era bem grande, e eles fizeram vários amigos que os ajudaram ao longo de toda sua aventura na Califórnia. Charlotte Dieterle, fundadora do European Film Fund, que ajudava profissionais de cinema refugiados da Europa, conseguiu para Fischinger um contrato com a MGM.

O estúdio pagaria a ele para que produzisse um curta-metragem, por seus próprios meios, e sem interferência editorial dos produtores. Isso possibilitou ao artista voltar às suas origens, e a um método de trabalho que lhe seria mais familiar. Com o dinheiro da MGM, ele alugou um pequeno estúdio, que transformou em uma versão californiana do seu velho estúdio de Berlin.

Os trabalhos foram interrompidos quando Fischinger precisou ir ao México e conseguir um visto de entrada para voltar aos EUA. Leopold Stokowski escreveu uma carta de recomendação que ajudou muito nesse processo, revelando o quão íntima era a relação entre os dois na época.

Fischinger passou boa parte de 1937 trabalhando em “An Optical Poem” para a MGM. Nesse raro período de prosperidade e liberdade criativa, continuou interagindo com as mais diversas cenas artísticas de vanguarda, como pintores, cineastas e músicos. Através desses contatos, Fischinger conseguiu um assistente bastante ilustre para seu estúdio: o hoje mítico compositor John Cage. Após um concerto de música concreta, os dois foram apresentados, e os amigos de ambos sugeriram que fizessem um filme juntos. Fischinger gostou bastante do trabalho de Cage, e estava mesmo procurando novas formas de composição musical para seus filmes, para que o som dos mesmos fosse tão vanguardista quanto as imagens. Cage passou a visitar o estúdio de Fischinger e ajudá-lo na produção de “An Optical Poem”, para compreender melhor como funcionava o trabalho de composição visual do colega animador. Depois de três meses envolvido no processo, Cage desistiu da carreira de cineasta, por achar o trabalho extenuante demais, mas esse período trabalhando juntos deu a ele muito a pensar. A influência intelectual de Fischinger, que além de um grande engenheiro era também profundo conhecedor das teorias da arte e do espiritualismo budista tibetano, marcaram profundamente o jovem Cage e influenciaram definitivamente sua obra, como ele mesmo afirma em depoimento ao livro de MORITZ (2003).

Em Abril de 1937, a MGM confiou a Fred Quimby a responsabilidade de estabelecer o estúdio de animação do estúdio. Apesar de terem um grande e experiente especialista como Fischinger trabalhando para a empresa, Quimby ignorou a importância de Fischinger, afirmando que não havia



mercado para a animação abstrata. Assim, após um grave desentendimento com a MGM quanto ao orçamento de “An Optical Poem”, que culminou com a prisão de Fischinger após uma briga no escritório de contabilidade de estúdio, as relações dele com a empresa estavam encerradas definitivamente.

No período seguinte a essa briga, Fischinger se manteve vendendo as pinturas que vinha fazendo desde sua chegada nos Estados Unidos. Esse passatempo servia tanto para que ele experimentasse suas idéias visualmente quanto para afastar sua mente dos problemas na Paramount e com a MGM.

Um dos galeristas que negociava seus quadros, William Valentiner, que também era refugiado da Alemanha, trabalhava em Detroit e era consultor pessoal de Henry Ford, ajudando o magnata dos automóveis a formar sua coleção de arte. Fischinger aproveitou o contato para tentar vender a Ford o conceito de um filme abstrato de 45 minutos, sincronizado com a “New World Symphony” de Dvóřak, e que poderia ser exibido no pavilhão da Ford na Feira Mundial de 1939. No entanto, o orçamento necessário para tal produção era muito alto para um momento tão complicado como a véspera do início da Segunda Guerra Mundial, e Ford não aceitou a proposta.

Depois da parada em Detroit, Fischinger continuou até Nova York, onde teve uma recepção bastante encorajadora. Duas galerias diferentes abri-

Frame do filme *Allegretto*
1936, dir. Oskar Fischinger

ram mostras exclusivas de suas pinturas, e uma coletânea de sua obra foi exibida na Fifth Avenue Playhouse, em Juho de 1939. Diversos artistas e cinéfilos demonstraram seu apreço pelo trabalho de Fischinger, e tentaram convencê-lo a trocar Hollywood pela costa Leste. Ainda em Nova York, Fischinger fez contato com uma polêmica curadora de arte abstrata, a Baronesa Hilla Rebay von Ehrenwiesen. Uma das principais colecionadoras de arte moderna e abstrata da época, ela ajudou a fundar, com sua coleção, museus importantes como o Guggenheim, o MoMA e o Whitney Museum. A Baronesa se revelou uma importante colaboradora de Fischinger, mas também uma fonte de conflitos. Seu apoio à obra do cineasta oscilava entre o elogio e a humilhação. Inicialmente ela propôs a Fischinger que abandonasse a família em Hollywood e fosse morar na mansão dela perto de Nova York. Ele passou algum tempo lá, onde estudou a enorme coleção da Baronesa, mas depois deixou o lugar e voltou para sua casa na Califórnia.

O mesmo grupo de apoio que havia conseguido trabalho para Fischinger na MGM conseguiu para ele um emprego na Disney, ganhando apenas 68 dólares por semana, cerca de 27% do seu salário inicial na Paramount. Na Disney, ele foi contratado como animador de efeitos especiais, trabalhando em algumas cenas de "Pinocchio", mas principalmente no desenvolvimento de "Fantasia". O conceito do filme era parecido com algo que ele já imaginava fazer há muito tempo, mas Disney preferia usar personagens figurativos do que imagens abstratos, e música romântica do que modernista.

Fischinger descreveu assim, em uma carta, sua experiência em "Fantasia":

Trabalhei nesse filme por 9 meses. Depois, por causa de fofocas e intrigas de bastidores (algo muito forte nos Estúdios Disney) eu fui rebaixado a um departamento completamente diferente, e três meses depois eu saí de lá, concordando com o fim do meu contrato. O segmento "Tocatta e Fuga de Bach" não é realmente trabalho meu, embora meu trabalho possa estar presente em alguns momentos; na verdade é o produto não-artístico de uma fábrica. Muitas pessoas trabalharam nele, e toda vez que eu dava uma idéia ou sugestão para o filme, ela era imediatamente cortada em pedaços e morta (...) Uma coisa eu aprendi definitivamente: uma verdadeira obra de arte não pode ser feita com os procedimentos usados no Estúdio Disney.⁴

Em anotações feitas após uma reunião do filme, em Fevereiro de 1939, Disney revela entusiasmo pela abstração: "Pela experiência que tivemos aqui com nosso pessoal--eles adoraram. Se pudermos ir um pouco mais longe e criar alguns designs espertos, essa coisa vai ser um grande sucesso". Mais tarde, em Junho de 1939, ele parece bem mais conservador e temeroso: "o público sempre gosta de novidades, mas se você jogar muitas novidades ao mesmo tempo, eles ficam nervosos"⁵

O receio de Disney parecia antecipar os eventos que se seguiram. Apenas 3 meses depois, em 1º de Setembro de 1939, a Alemanha nazista invadiu a Polônia, dando início à II Guerra Mundial. Alguns colegas de Fischinger na Disney, insensíveis à sua condição de expatriado, pregaram uma suástica nazista na porta de sua sala, em uma piada infantil típica dos funcionários daquela empresa. Fischinger desistiu definitivamente da Disney, e pediu demissão. Após dois meses de burocracia, ele finalmente conseguiu se livrar do contrato com a empresa.

Após sair do estúdio, Fischinger produziu uma série de 7 colagens usando fotos de quadros abstratos de Kandinsky e Rudolf Bauer sobrepostos com personagens da Disney recortados de uma revista em quadrinhos. Mickey e Minnie aparecem em poses de espanto, medo e ódio, apontando para o centro dos quadros abstratos, apavorados com sua visão.

Essa colagem resume bem a relação de Fischinger com Hollywood, que nunca mais foi a mesma depois de tantas decepções e conflitos. Ele passou o resto da vida ainda na Califórnia, mas abandonou gradualmente o trabalho de animador, dedicando-se exclusivamente à pintura abstrata até o fim da vida.

Depois de “An Optical Poem”, ele lançou mais alguns curtas, nenhum deles tão importantes ou revolucionários quanto os anteriores. Sua relação com a baronesa Rebay foi conturbada, e ela fingiu que iria ajudá-lo ao financiar alguns filmes, mas no fundo ela acabou adquirindo cópias de todos os filmes de Fischinger e ele apenas adquiriu mais dívidas. Pelo menos ele conseguiu obter os direitos do filme da MGM para si, mas sua carreira como cineasta nunca mais foi a mesma.

O legado de Oskar Fischinger

Problemas à parte, a obra de Fischinger, e sua persona como artista, deixaram marcas profundas no mundo da animação. Seu amigo pessoal e pesquisador da história da animação, William Moritz escreveu um livro definitivo sobre sua vida e obra, onde também reuniu diversos depoimentos de artistas que citaram Fischinger como uma influência de alguma forma: Lotte Reiniger, Mary Ellen Bute, Alexander Alexeieff e Claire Parker, John Cage, Norman McLaren, Len Lye, James Whitney, Harry Smith, Jordan Belson e Vibeke Sorensen, entre outros.

Comparado com os demais artistas da chamada “música visual”, ou da animação abstrata de maneira geral, Fischinger aparece como um ponto de concentração, onde todos os antepassados convergiram, e de onde saíram todos os que vieram depois dele. Seu trabalho concretizou aquilo que os pioneiros como Walter Ruttmann e Hans Richter haviam sonhado em seus trabalhos, aproveitando técnicas e raciocínios semelhantes para criar obras grandiosas e definitivas sobre o tema. Por outro lado, inúmeros cineastas animadores que entraram em contato com sua obra, e até mesmo artistas de outras áreas, como foi o caso de John Cage, foram influenciados pelos mais variados aspectos de sua obra.

Sonoramente falando, o mais interessante de analisarmos em sua obra, do ponto de vista dessa pesquisa, é que Fischinger, por mais genial e revolucionário que fosse em seus dias de glória, jamais alcançou no som de seus filmes o mesmo nível estético e técnico de suas imagens. Como pintor e engenheiro, ele nunca dedicou ao som de seus filmes a mesma atenção que dispensava às formas e movimentos de seus quadros, escolhendo sempre músicas pré-existentes e construindo os movimentos de seus objetos baseados nessas músicas. Isso é curioso, porque, como pudemos observar, Fischinger tinha conhecimentos musicais desde a infância. Também não faz sentido que ele não se conectasse à música, pois ele sempre usou música instrumental em suas músicas, e elas eram tão abstratas quanto seus quadros. Talvez seja o caso de classificar suas obras como os delírios maravilhosos de um observador por natureza, um pintor que sonhava suas composições em movimento, sem no entanto ouvir o que elas tinham para dizer. Suas formas mudas dançavam ao som de músicas vindas de fora, e não da cabeça de seu criador.

NOTAS

¹ MACDONALD, 1993, tradução minha.

² Tradução aproximada: “Música para Luzes Coloridas”.

³ “Kongreß für Farbe-Ton-Forschung”

⁴ MORITZ. 1977. Tradução minha.

⁵ MORITZ. 1977. Tradução minha.

REFERÊNCIAS

ART: Film Painter. (1938). Publicado originalmente na revista Time. Disponível em <http://www.time.com/time/printout/0,8816,760498,00.html> [19/03/10].

CANEMAKER, John. (1977). Elfriede! On the Road with Mrs. Oskar Fischinger. Publicado originalmente na revista Funnyworld nº 18, verão de 1978. Disponível em <http://www.oskarfischinger.org/OntheRoad2.htm> [19/03/10].

CANEMAKER, John. (2000). The Original Laureate of an Abstract Poetry. Site do jornal New York Times. Disponível em <http://www.nytimes.com/library/film/070200fischinger-film.html> [17/03/10].

FILMOGRAFIA oficial de Oskar Fischinger. Site do "Fischinger Trust and Archive". Disponível em http://www.oskarfischinger.org/OF_Filmo.htm [17/03/10].

Filmografia comentada de Oskar Fischinger no site Canyon Cinema. Disponível em <http://www.canyoncinema.com/F/Fischinger.html> [19/03/10].

FISCHINGER, Elfriede. Writing Light. Disponível em <http://www.centerforvisualmusic.org/WritingLight.htm> [19/03/10].

FISCHINGER, Oskar. (1947). My Statements Are In My Work. Site do "Fischinger Trust and Archive". Disponível em <http://www.oskarfischinger.org/MyStatements.htm> [17/03/10].

KEEFER, Cindy. (2005). Space Light Art - Early Abstract Cinema and Multimedia, 1900-1959. Publicado originalmente no catálogo da exposição White Noise, ACMI Melbourne 2005. Disponível em <http://www.centerforvisualmusic.org/CKSLAexc.htm> [19/03/10].

LESLIE, Esther. (2006). Where Abstraction and Comics Collide: Esther Leslie on Oskar Fischinger. Site da revista Tate Etc. Disponível em <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue7/fischinger.htm> [17/03/10].

MACDONALD, Scott. (1993). Introduction to Avant-Garde Film. Publicado originalmente pela Cambridge University Press. Disponível em http://www.ubu.com/papers/macdonald_avant_intro.html [17/03/10].

MORITZ, William. (1976). The Importance of Being Fischinger. Publicado originalmente no programa do Ottawa International Animated Film Festival. Disponível em <http://www.centerforvisualmusic.org/library/ImportBF.htm> [18/03/10].

MORITZ, William. (1977). Fischinger at Disney, or Oskar in the Mousetrap. Publicado originalmente na revista *Millimeter*, volume 5:2, em Fevereiro de 1977). Disponível em <http://www.centerforvisualmusic.org/OFMousetrap.htm> [17/03/10].

MORITZ, William. (1995). *Gasparcolor: Perfect Hues for Animation*. Apresentado originalmente como uma palestra no Museu do Louvre, Paris, em 6 de Outubro de 1995. Transcrição disponível em <http://www.oskarfischinger.org/GasparColor.htm> [19/03/10].

MORITZ, William. (1979). *Non-Objective Film: The Second Generation*. Publicado originalmente em *Film as Film, Formal Experiment in Film, 1910 - 1975*. Londres: Hayward Gallery/Arts Council of Great Britain. Disponível em <http://www.centerforvisualmusic.org/MoritzNO-OFexcerpt.htm> [19/03/10].

MORITZ, William. (1988). *The Private World of Oskar Fischinger*. Publicado originalmente no encarte do video-laser "The World of Oskar Fischinger", LaserDisc Corporation, Tokyo, 1988. Disponível em <http://www.centerforvisualmusic.org/MoritzPrivateWorld.htm> [19/03/10].

MORITZ, William. (1981). "You Can't Get Then From Now" Part 1. Publicado originalmente em *Journal: Southern California Art Magazine* (Los Angeles: Los Angeles Institute of Contemporary Art), No. 29, Summer 1981. Disponível em <http://www.centerforvisualmusic.org/WMThenFromNow.htm> [19/03/10].

Oskar Fischinger. *An Interview with Elfriede Fischinger*. Publicado originalmente em *Zoetrope: The Publication of Commercial and Experimental Media*. No. 3, March 1979. Disponível em <http://www.oskarfischinger.org/EFZoetrope.htm> [19/03/10].

EISENSTEIN, Sergei; ALEKSANDROV, Grygori; PUDOVKIN, Vsevolod. *Statement on sound*. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Org.). *Film Sound: Theory and Practice*. Nova York: Columbia University Press. P. 360-362.

CLAIR, René. *The Art of Sound*. Disponível em: <http://lavender.fortunecity.com/hawkslane/575/art-of-sound.htm> [09/06/10]